

Омельченко О.В.

преподаватель кафедры рисунка,
Харьковская государственная академия
дизайна и искусств.

МОТИВ КРЕСТА В ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ ИКОНОСТАСА СПАСО- ПРЕОБРАЖЕННОГО СОБОРА СЕЛА БОЛЬШИЕ СОРОЧИНЦЫ

Аннотация. В статье рассматриваются различные способы изображения мотива креста в композиционно-изобразительной структуре иконостаса Спасо-Преображенского собора в с. Большие Сорочинцы. Для анализа данного иконостаса используются методики систематизации из декоративно-искусства.

Ключевые слова: украинское сакральное искусство, иконостас, мотив креста, живопись.

Анотація. Омельченко О.В. Мотив хреста в іконографічній програмі іконостасу Спасо-Преображенського собору с. Великі Сорочинці. В статті розглядаються різноманітні засоби зображення мотиву хреста в композиційно-образотворчій структурі іконостасу Спасо-Преображенського собору з с. Великі Сорочинці. Для аналізу даного іконостасу використовуються методики систематизації із галузі декоративного мистецтва.

Ключові слова: українське сакральне мистецтво, іконостас, мотив хреста, живопис.

The summary. Omelchenko O.V. The cross motif in the iconographic program of the iconostasis at the Saviour's Transfiguration Cathedral in Velikiye Sorochintsy Village. Different ways of depicting of the cross motif in compositional and representational structure of the iconostasis at the Saviour's Transfiguration Cathedral in Velikiye Sorochintsy Village are considered in the publication. Methods of systematization of applied arts are used in analysis of the iconostasis.

Key words: ukrainian sacred art, the iconostasis, images of the cross, painting.

Надійшла до редакції 18.06.2012

Постановка проблемы. Крест, как один из наиболее распространенных символов мировой дохристианской культуры, становится центральным символом и атрибутом христианства. Украинская культура, развившаяся в тесном взаимодействии с европейскими и византийскими образцами, впитала в себя существующие христианские контексты креста. Более того, крест становится основополагающим композиционным, стилистическим и орнаментальным мотивом украинского сакрального искусства, который проявляется на многих уровнях изобразительности.

Использование методов типизации образов креста на материале иконостаса из с. Большие Сорочинцы позволит апробировать существующие методики изучения мотива креста в декоративно-прикладном искусстве и глубже изучить вариации трактовки мотива креста в украинской сакральной живописи.

Актуальность исследования и анализ последних публикаций

Спасо-Преображенский собор представляет собой яркий пример украинского сакрального искусства периода позднего барокко. Иконостас собора является уникальным произведением церковного искусства, объединенным единой концепцией, в которой крест предстает в виде определяющего структурно-композиционного и стилистического мотива.

Изучение креста в контексте сакральной живописи становится возможным на основе обращения к ряду фундаментальных исследований по византийской и русской иконописи таких авторов как: М.В.Алпатов, В.Н.Лазарев, Д.В.Айналов, Н.П.Кондаков.

Непосредственно данному объекту посвятили ряд публикаций украинские исследователи: Г.Н.Логвин, П.М.Жолтовский, П.О.Белецкий, Л.С.Миляева. Так, в работе: Г.Н.Логвина подробно анализируются архитектурные особенности и декор собора, а также тектоника иконостаса; стилиевые и колористические аспекты иконописи затрагиваются фрагментарно [7].

В работе известного украинского ученого П.М.Жолтовского рассматриваются колористические аспекты иконостаса в их историко-культурном контексте, проводятся параллели сходных стилистических решений других произведений, выдвигаются гипотезы о возможном авторстве иконостаса. Архитектурные особенности памятника, композиционно-структурные аспекты иконостаса остаются вне поля зрения автора [3].

Исследование Л.С. Миляевой посвящено рассмотрению историко-культурных аспектов памятника, концептуальной программы собора, композиционных и стилистических аспектов иконостаса, подробно исследуются отдельные произведения. В отличие от предыдущих авторов Л.Миляева рассматривает символику различных форм креста, но делает это фрагментарно, за пределами внимания остаются вопросы иконографии, трактовка декора одеяний и атрибутики персонажей [2].

Существующие на сегодняшний день подходы не позволяют рассматривать различные формы включения мотива креста в изобразительную структуру иконостаса. Поэтому для осуществления этого исследования мы обращаемся к параллельному источнику, а

именно, метода типологизации креста в декоративно-прикладном искусстве. Эти вопросы детально рассматриваются в работах исследователей В. Свентицкой [10], М.Станкевича [11], М.Селивачева [9].

Поставленная проблема обуславливает следующую цель исследования: вычленение методов классификации и типологизации композиционно-стилистических форм мотива креста, сложившихся в декоративно-прикладном искусстве, и применение их в исследовании иконостаса с. Большие Сорочинцы.

Изложение основного материала.

Методологические основы исследования.

Проанализировав различные подходы к типологизации креста применительно к использованию в качестве исследовательского аппарата при анализе живописных произведений, представляется целесообразным использовать критерии, предложенные В. Свентицкой [10] для типологизации ручных резных крестов и в дальнейшем разработанные М. Станкевичем [11].

Первый параметр предполагает разделение на основе использования параметра функции мотива креста и позволяет выделить ряд типов:

- крест как композиционно-структурная схема произведения;
- крест как иконографический элемент;
- крест как орнаментальный элемент;
- крест как символ.

По мере усложнения формы креста можно получить девять типов изображения креста (четырёхконечный греческий, четырёхконечный римский, шестиконечный, семиконечный с удлинённой средней поперечиной, семиконечный с равными поперечинами, восьмиконечный с наклонной нижней поперечиной, троечастный, антропоморфный, свастика). К девяти предложенным М. Станкевичем формам христианских крестов можно добавить ряд дохристианских крестографем: крест в круге, анкх, Древо жизни.

По параметру характера иконографического материала кресты в живописных произведениях можно разделить на ряд типов:

- кресты без изображений и орнамента;
- кресты с геометрическим орнаментом;
- кресты с растительным орнаментом;
- кресты с Распятием.

Использование параметра характера трактовки позволяет вычленить ряд типов:

- живописная трактовка;
- графическая трактовка;
- использование позолоты в сочетании с графикой;
- применение позолоты;
- применение рельефа с позолотой;
- использование нескольких типов трактовки.

За основу систематизации крестообразных орнаментальных элементов в живописных произведениях предлагается использовать подходы, предложенные М.Селивачевым [9]. Использование в качестве критерия меры стилизации позволяет разделить массив орнаментальных мотивов на две группы: мотивы геометрические и мотивы свободного рисунка.

Параметр характера комбинаторики орнаментальных элементов предполагает рассмотрение на

двух основных уровнях: уровне характера орнаментальных элементов и уровне симметрии.

1) Уровень характера орнаментальных элементов: мотивы гомогенные (сформированные из одинаковых элементов – “елочки”, “грабельки”, “решетка”) и мотивы гетерогенные (сформированные из элементов различной формы – “вазон”, “туреччина”, “німеччина”).

2) На уровне симметрии разделяются мотивы симметричные и асимметричные, причем, последние для украинского искусства не характерны.

Использование параметра композиции предполагает разграничение роли каждого мотива: главная (центральный), второстепенная (разделяющий, обрамляющий).

Сопоставление данных параметров дает возможность выявить широкую картину вариаций трактовки мотива креста в иконописных произведениях. Сложная изобразительная программа собора в с. Большие Сорочинцы с многоплановым использованием мотива креста представляется интересным материалом для апробации и верификации данного исследовательского аппарата.

Черты эпохи барокко

Спасо-Преображенский собор в с. Большие Сорочинцы был построен в 1732 году украинским гетманом Даниилом Апостолом (1658-1734) на его собственные средства как семейная усыпальница. История не сохранила документальные свидетельства о личности архитектора и процессе строительства храма, но исследователи высказывают мнение, что им мог быть широко образованный священник, получивший хорошее образование. Спасо-Преображенский собор построен в традициях позднего украинского барокко, о характерных чертах которого необходимо сказать отдельно.

Эпоха барокко (вторая половина XVII – первая половина XVIII ст.) по мнению большинства исследователей является наивысшим подъемом украинской культуры в её основных проявлениях: архитектуре, иконописи, музыке, поэзии. Причиной длительной истории стиля барокко на Украине является его созвучие украинскому национальному характеру и эстетическому чувству.

В публикациях исследователей встречается мысль о тесной связи стилистики сакрального искусства с социально-политическими условиями эпохи. В частности, Д.Степовик определяет стиль как необходимую совокупность средств, выражающих дух эпохи, настроение людей, психологию общества. Если для ренессансного стиля характерно стремление к рациональности, равновесию, гармонии, то барокко отражает тревогу, беспокойство и боль. Причиной возникновения барокко в западно-европейских странах являлись внутренние революции, гражданские и международные войны, религиозные конфликты. В свою очередь, на Украине источником “атмосферы барокко” были католико-православные религиозные противоречия и украинско-польская война под руководством гетмана Богдана Хмельницкого [12 с.65].

В свою очередь, В.Овсийчук обращает внимание на относительно более позднее появление стиля барокко на Украине сравнительно с Европой и считает что его распространение обусловлено, с одной стороны процессами контрреформации, а с другой – появлением новой социальной прослойки на Украине – казацкой старшины. Противостояние этих социальных сил породило разновекторные тенденции в украинском барокко: аристократическую и народную, развивающиеся в сложном переплетении и взаимном влиянии [6 с.92].

Исследователи традиционно выделяют такие признаки общеевропейского стиля барокко как динамика, массивность, напряжение, контраст [12 с.65]. Также встречается мнение о главенствующей роли колорита и живописности в европейском и украинском искусстве эпохи барокко [6 с.91].

Традиционные черты стиля барокко проявились и в украинском сакральном искусстве. В иконописи усиливается тенденция к отказу от обратной перспективы и плоскостности изображений, происходят процессы украинизации ликов святых, образы тракуются подчеркнуто эмоционально, усиливается массивность и динамизм, используется насыщенная, яркая цветовая гамма. Прослеживается стремление выразить контакт между святым и верующими, в этой связи в иконописи решается проблема “внутреннего движения” и психологизации сакральных образов, в то же время мистическая сторона иконы нередко усиливалась за счет сложной метафорической системы образов, интеллектуальной игре понятий и символов [12 с.72].

Спасо-Преображенский собор, стоящий на берегу речки Затон, искусно вписан в ландшафт местности и соразмерен пространственному окружению. В основе пространственной композиции собора лежит равноконечный греческий крест, между его ветвями встроены дополнительные двухъярусные камеры. Первоначально храм имел девять куполов, но после пожара 1811 года их насчитывается всего пять. Купола, расположенные на разном уровне, подчеркивают динамичное решение фасада храма, характерное для стиля барокко [2 с.9].

Центричная, симметричная композиция экстерьера храма обуславливает сходное решение архитектуры фасадов. Все грани храма декорированы пилястрами, переходящими в тонко декорированный карниз. Ритмы пилястр и наличников, вытянутых проrezей окон создают активные вертикальные ритмы и придают композиции храма праздничное звучание. Отсутствие излюбленной для барочной архитектуры криволинейности форм и гранености конструкций собора позволяют предположить о заимствовании приемов народного деревянного зодчества [7].

Л.Миляева пишет о единой концептуальной программе собора, построенной на сопоставлении противоположностей, которая диктовала как характер декора фасада собора и интерьера, так и решение иконостаса. В богословской программе собора идея фаворского нетварного света, связанного с таинством Преображения, противопоставляется бренной земной жизни.

Уникальным в решении декора фасада церкви является широкое использование дохристианских символов. В частности, особенно широко представлены разновидности так называемой солнечной розетки: шестилепестковая, “колесо Юпитера” (шестилучевая) и многолучевая. Все они несут различные нюансы семантики, связанной с идеей света, динамикой солнца, вселенной, понимаемой как весь белый свет. В связи с переосмыслением языческих символов в русской христианской идеологии солярные знаки стали обозначать божественный свет (“я есть свет миру”), а так называемое “колесо Юпитера”, претерпев небольшие изменения, стало хризмой – одним из обозначений Христа [8].

Представляет интерес также орнаментация карниза фасада, в которой присутствуют чередующиеся стилизованные символы мужского и женского начала. Эти символы обозначали идею земной жизни и являлись воплощением характерного для барокко жизнелюбия; вместе с тем, символика плодородия позволяла провести сопоставление природного – телесного – тленного начала и духовного, относящегося к сфере вечности.

Заявленное в декоре фасада концептуальное противопоставление идеи фаворского света и скоротечной земной жизни продолжается в декоративном решении интерьера церкви и иконостаса. Внутренне пространство церкви ритмически организуется за счет потока света, идущего на разных уровнях из девяти куполов. Мысль Л.С.Миляевой о символическом использовании светового потока подтверждается присутствием солярных розеток на сводах храма [2 с.12].

Иконостас

Иконостас собора в с. Большие Сорочинцы, практически не пострадавший во время пожара 1811 года, во многих аспектах представляет собой уникальное произведение сакрального искусства. Он насчитывает пять ярусов, имеет высоту 18 метров, длину 22 метра и состоит из трех частей. Центральная часть посвящена Преображению Господнему, северная часть – Покрове Богородице, а южная – Святой Троице. Таким образом, каждая из его частей имеет самостоятельную идейную и тематическую программу, но при этом северная и южная части образуют единое целое с центром [2 с 28].

Исследователи высказывают мнение, что композиционным и тематическим стержнем каждой части иконостаса, воплощающим квинтэссенцию богословской идеи, являются центральные иконы. В центральной части иконостаса стержнем выступают иконы “Вседержитель” и “Невянущий цвет”, расположенные по обе стороны от царских врат, над ними икона “Спас Нерукотворный”, ещё выше, в праздничном ярусе – “Тайная вечеря”. Над ним – “Христос Архидерей”, выше – “Богородица Знамение” и “Распятие” с Богородицей и Иоанном Предтечей. Местный ряд включает в себя изображения: “Св. Ульяна”, “Успение Богородицы”, “Архангел Михаил” (врата жертвенника), “Архангел Гавриил” (дьяконские врата), “Преображение Господне”, “Пророк Даниил”. На антепен-

диуме центральной части расположены три герба рода Апостолов. Третий, праздничный чин средней части содержит изображение евангельских сцен “Поклонение волхвов”, “Сретение”, “Крещение”, “Вход в Иерусалим”, “Воскресение Господне”, “Вознесение”, “Сошествие Святого Духа”, “Воздвижение креста”. В апостольском ряде расположены образы двенадцати апостолов, скомпонованных по двое: “Св. Апостолы Фома и Варфоломей”, “Св. Симеон и Андрей”, “Св. Апостолы Петр и Павел”, “Св. Апостолы Яков Заведеев и Иоанн”, “Св. Апостолы Матфей и Марк”, “Св. Апостолы Филипп и Фаддей” [2 с. 29].

В пророческий чин вошли следующие изображения, расположенные по обе стороны от “Богородицы Знамение”: “Пророк Аарон”, “Пророк Моисей”, “Пророк Захария”, “Пророк царь Давид”. Иконы пророческого ряда размещены в овальных по форме, украшенных резьбой картушах. Увенчивает иконостас образ “Знамение” в медальоне, вписанный в резного двуглавого орла- герб Российской империи [2 с. 12].

Исследователи отмечают типичную для стиля барокко динамичную конструкцию иконостаса – он не имеет в плане “красной линии”, а боковые части соединяются с центральной под острым углом. Представляет интерес тектоника центральной части иконостаса, создающая впечатление стремительной динамики. Бросается в глаза контрастное сопоставление разновеликих икон: крупных, вытянутых по вертикали икон местного и апостольского чинов и небольших, округлых по форме изображений праздничного и пророческого чинов.

В то время как иконы местного чина располагаются по горизонтали, изображения праздничного чина стремительно выгибаются вверх, образуя в центральной части дугу, а изображения апостольского и пророческого чинов расположены на двух пологих линиях, нисходящих от центральной оси. Форма икон подчиняется стремительной динамике композиции иконостаса и нередко приобретает достаточно причудливые очертания [2 с.12]. Подобное решение композиции усиливает впечатление величественности и создает эффект пространственной кривизны, приближенности центра иконостаса к зрителю, что, в свою очередь, визуально нивелирует углубленность центральной части относительно боковых частей иконостаса. Скупо декорированные карнизы, разделяющие ярусы иконостаса, создают своеобразный ритм, подчеркивающий его динамичную конструкцию.

Трехлепестковая форма арки портала, повторяющаяся в форме завершения царских врат и в очертаниях сцены “Тайной вечери”, напоминает о Святой Троице, присутствующей при таинстве Преображения. Дугообразно изогнутый карниз ярусов иконостаса пятикратным эхом повторяет силуэт трехлепесткового завершения царских врат. Повторяющаяся в изгибах карниза кривая достигает своего апогея в увенчивающем иконостас “Распятии” [7].

Используя подходы систематизации М.Станкевича, мы можем проследить наличие креста в качестве композиционно-структурной схемы иконостаса, вертикальная ось которого образована рядом

икон над царскими вратами, а горизонталь – праздничным чином. Исследователи сходятся во мнении, что основная идея символа креста состоит в акцентировании центральной точки, как области, наделенной максимальной сакральной силой, создающей структурные связи и иерархическую соподчиненность пространства [13 с.12].

В центральной точке креста, лежащего в плане христианской церкви, располагается святилище и алтарь, доступные только для священнослужителей. В православных храмах верующие отделяются от святилища стеной иконостаса. Таким образом выстраивается модель трехмерного креста: горизонтального, лежащего в основе композиции церкви, и вертикального, образованного пересечением праздничного чина иконостаса с вертикалью, проходящей по оси царских врат. На вертикальной оси иконостаса располагаются изображения трех таинств, приближающих верующих к Богу: на царских вратах – “Благовещение”, как событие, предшествующее рождению Христа, над царскими вратами сюжет “Тайной вечери” и “Спаса Нерукотворного”, ещё выше – “Распятие” [4 с. 263].

Начиная с XVII века в украинских иконостасах сюжет “Тайной вечери” постепенно вытесняет изображение “Спаса Нерукотворного”, что было в значительной степени связано с необходимостью подчеркнуть евхаристические аспекты сюжета “Тайной вечери”, ввиду богословских разногласий между католиками, украинским духовенством и московским патриархатом. Евхаристические моменты литургии были акцентированы не только местоположением иконы “Тайной вечери”, но и появлением новых для украинской иконописи сюжетов, имеющих евхаристический подтекст: “Пеликан”, “Христос Виноградарь”, “Христос в чаше”, мотивы которых нередко заимствовались из западно-европейской гравюры [12 с. 71].

Колористическое богатство иконостаса контрастирует с лаконичным решением интерьеря собора. Значительную роль в декоративном решении иконостаса играет роскошная позолоченная резьба по дереву, выполненная на высочайшем профессиональном уровне. Исследователи отмечают значительную изобретательность резчиков, безупречность композиции, виртуозность техники и четкое соответствие резьбы архитектурной форме [7]. Вместе с тем резной декор приобретает и философское звучание: в резных окладах образов св. Ульяны и пророка Даниила возникают головки мака – символа сна и смерти, что добавляет минорные ноты в величественную полифонию иконостаса и напоминает о предназначении собора в качестве усыпальницы для гетмана и его жены.

Следует отметить “полифонический” характер сравнений исследователей, анализирующих колористику иконостаса: П.М. Жолтовский пишет о живой захватывающей цветовой симфонии [3 с.68], а Л. Милеева упоминает о хоральном звучании [2 с.13].

Живой праздничный колорит построен на сопоставлении оттенков красных, синих, зеленых цветов и позолоты резного декора, задающего камертон колористическому строю иконостаса. Выполненный в серо-голубоватых тонах карниз, разделяющий ярусы

иконостаса, подчеркивает динамику композиции иконостаса и колористически связывает его со строгим интерьером собора.

Иконостас поражает сопоставлением различных стилистических трактовок и широкого спектра технических приемов мастеров зрелого барокко: от гладкой лессировочной манеры до динамичного экспрессивного мазка, от гравированной в левкасе и позолоченной орнаментики до живописно выполненного декора одеяний, а идеализация образов соседствует с глубокой психологической характеристикой. Впечатляет стилистическое единство всех элементов: архитектуры, интерьера, иконостаса, иконописи, их соподчиненность единой концептуальной программе, что, по мнению Г.Н. Логвина являлось следствием единства замысла заказчика и исполнителей [7].

Икона “Тайная вечеря”

Икона “Тайная вечеря” выполнена на липовой доске, левкасе, имеет размеры 54х74 см. Она расположена над царскими вратами в геометрическом центре иконостаса на пересечении вертикальной оси и праздничного чина икон.

Традиционная иконография “Тайной вечера” предполагает изображение трапезной с овальным столом, за которым сидят Иисус с Апостолами. Слева от Иисуса изображается припавший к его груди Иоанн, а напротив его – Иуда, протягивающий руку к чаше [4 с 261].

В богословском контексте сюжет “Тайной вечера” символизирует “таинство любви” – служение ближнему и самопожертвование, продемонстрированное Иисусом его Ученикам, а также соединение Бога и человека, приобщение верующего к таинству божественной жизни [4 с 263].

Икона “Тайная вечеря” значительно отличается от канонических правил. Она имеет форму трилистника, что, по всей видимости, символизирует связь со Святой Троицей, присутствующей на таинстве. Апостолы во главе с Христом сидят за широким столом, уставленным блюдами, сосудами для вина, посудой. В отличие от традиционной иконографии в изображении отсутствует символическое сопоставление движений Христа и Иуды, одновременно протянувших руки к чаше. Христос в данной иконе благословляет хлеб. Таким образом, акцент делается на таинстве трансубстанции – превращении хлеба в плоть Христову, что соответствовало политической ситуации XVIII в., а не на факте предательства Иуды.

Атмосфера иконы пронизана бурной эмоциональностью, удивление и испуг Апостолов, узнавших о предательстве, выражается драматичной жестикуляцией и эмоциональной мимикой. Встревоженные взгляды учеников связывают сцену невидимой сетью, из которой выпадает Иуда. Он, единственный из учеников изображен со спины, его лица не видно, в левой руке зажат мешочек с деньгами, а правая поднята в жесте отстранения. Иуда отказался от дара его Учителя, предложившего Апостолам свою плоть и кровь, и, тем самым, отстранил себя от “круга любви” утверждает И.Иванчо [4 с. 263]. Глубокая эмоциональность трактуется как

положительная характеристика, свидетельствующая об искренности охвативших Учеников чувств, что характерно для эпохи барокко, в то время как холодное рассудочное спокойствие Иуды подчеркивает его внутреннюю отстраненность от группы Апостолов.

Колористическое решение иконы построено на сопоставлении серовато-стальных тонов архитектуры с яркими пятнами одеяний Апостолов. Насыщенный красный цвет одежд в сочетании с яркими синими и зелеными тонами одеяний Учеников придает иконе драматически напряженное звучание.

Персонажи сюжета “Тайной вечера” носят несколько отвлеченный характер, в их трактовке варьируется два типажа: молодой человек с округлым лицом и седовласый старец величественного вида. Не составляет исключения и изображение Иисуса Христа, обладающего несколько идеализированными чертами лица и выделяющегося лишь золотым нимбом. Из общего ряда выпадают только Иуда Искариот и повернувший голову в профиль Апостол, сидящий слева от него

Взволнованное эмоциональное состояние персонажей подчеркивается динамичной манерой иконописи. Экспрессивный мазок позволяет добиться динамичной трактовки драпировок, усиливающей драматизм сцены. Создается впечатление, что иконописец не терпит лаконично трактованных поверхностей. Архитектурные элементы, скатерть стола, мебель декорируются пышной фитоморфной орнаментикой. Привлекает внимание орнаментация зданий, причудливые формы которой перекликаются с экспрессивной трактовкой одеяний апостолов.

Сочетание эмоциональных поз и движений Апостолов, их экспрессивно трактованных одеяний, их пышной растительной орнаментики, обилие золотой утвари на столе придает сцене торжественное, драматичное звучание, наделяет её пышностью и блеском в лучших традициях украинского барокко.

Используя систему типизации М.Станкевича, мы можем проследить наличие креста в качестве композиционно-структурной схемы произведения, вертикальная ось которого акцентируется фигурой Иисуса Христа. Пространство между домами в верхней части изображения символизирует, что действие происходит в закрытом помещении, в “горнице”, о которой сказано в Евангелии [Лк. 22, 7-14]. Мощная вертикаль продолжается в нижней части иконы в виде пространства между сидящими апостолами, по форме напоминающем чашу для причастия. В центре пересечения горизонтали праздничного стола с центральной осью композиции иконописец располагает серебряное блюдо с хлебом причастия.

Икона “Тайная вечеря” целиком и полностью соответствует духу барокко, её причудливая форма, насыщенная цветовая гамма, подчеркнутый драматизм жестов и эмоциональность трактовки персонажей выдают стиль зрелого украинского барокко. В иконе акцентируются евхаристические аспекты, что, по всей видимости, было призвано служить утверждению православных позиций в острой полемике между католическими, протестантскими и православными богословами в XVIII в.



Рис. 1. Христос Архиерей, липовая доска, левкас, 273x134 Спасо-Преображенский собор в с. Большие Сорочинцы.



Рис. 3. Тайная вечеря. Липовая доска, левкас, 54x74 Спасо-Преображенский собор в с. Большие Сорочинцы.



Рис. 2. Элемент декора карниза фасада. Спасо-Преображенский собор в с. Большие Сорочинцы.



Рис. 4. Пребавление Господне. Липовая доска, левкас, 120x65, Спасо-Преображенский собор в с. Большие Сорочинцы.

Икона “Христос Архиерей”

Икона “Христос Архиерей” расположена в центральной части иконостаса, чуть выше его геометрического центра, в деисусном чине. Она выполнена на липовой доске размерами 272x134 см.

Традиционно иконография типа Христос – Великий Архиерей сформировалась как противодействие антицерковным и антиевхаристическим движениям XIV-XV вв. Данный иконографический тип предполагает изображение Христа в облачении и с атрибутами архиерея, в левой руке Спасителя – раскрытое Евангелие, правая благословляет именованным жестом. Изображение Христа Архиерея может фигурировать и в композиции Деисус, где перед ним склоняются Богородица и Иоанн Предтеча [4 с.12].

На иконе из иконостаса с. Большие Сорочинцы Христос изображается сидящим на троне, в ризах иерея, в окружении четырех архангелов, в его левой руке – раскрытое Евангелие, а правая благословляет именованным жестом.

Икона “Христос Архиерей” выдержана в самом высоком иератическом регистре, поскольку является центральным по значимости образом иконостаса. Поза Христа торжественна и неподвижна. Мощная вертикаль изображения, подчеркнутая складками золотой епитрахили и остроконечным завершением верха иконы, делает сцену особенно репрезентативной. Приземисто монументальные фигуры архангелов, сидящих у ног Христа, утопают в пышных одеяниях и только пластично трактованные лица и руки контрастируют с динамичными складками. Архангелы, окружающие Христа, держат в руках не сферы, а золотые диски с изображением солнца и инициалами Спасителя, что, как считает Л.Миляева, дополнительно подчеркивает тему фаворского света, пронизывающую образное решение иконостаса [2 с.15].

В построении иконы просчитывается крестообразная композиционно-структурная схема, образованная пересечением центральной вертикали иконы, подчеркнутой линиями ниспадающего омофора, и горизонтальной, на которой расположены нагрудные кресты и руки Спасителя.

Диагональные ритмы образуют структуру, напоминающую два косых креста. Верхний образован линиями, проходящими через головы архангелов, и силуэт одеяния Спасителя, нижний – остроконечными завершениями иконы и складками одеяний архангелов. Композиция иконы построена таким образом, что значимые элементы оказываются помещенными в точку пересечения силовых линий. В центре верхнего диагонального креста располагается благословляющая рука Спасителя, в центральной точке нижнего – его ноги. Важны композиционные элементы: лица, Евангелие, молитвенно сложенные руки архангелов располагаются на диагональных ритмах, что в определенной степени придает изображению динамизм и нивелирует маэстатичную неподвижность фигур.

Колористическое решение иконы направлено на раскрытие концепции нетварного фаворского света. Мотив сияния красок, характерный для средневековой живописи способ передачи божественного света, ва-

рьируется в иконе разнообразно и многопланово. Золотой цвет риз Христа, выступающий цветовой доминантой произведения, подчеркивается ярко-красными и зелеными одеяниями архангелов, написанных жидкой краской по золотой поверхности так, чтобы создавался эффект самосвечения цвета. Мастерская моделировка ликов позволила достигнуть эффекта светящейся изнутри формы. Евангелие, являющееся самым светлым пятном композиции, выражает идею о том, что Христос является воплощенным Словом Божиим [4 с.24].

Цветовые акценты иконы располагаются по краям композиции, что усиливает декоративность звучания изображения и в то же время подчеркивает свечение золотых одеяний Христа. Сливающийся с фоном золотой цвет риз парадоксальным образом дематериализует фигуру Спасителя, нивелирует неподвижную статуарность позы и приобретает качество сияния нематериального света.

Икона выполнена на высочайшем профессиональном уровне, что позволяет предположить иконописную мастерскую при монастыре в качестве места её выполнения. Вряд ли может идти речь о стилевых заимствованиях западно-украинских школ, скорее возможно предположить влияние школ северной Украины и иконописной мастерской Киево-Печерской Лавры.

Трактовка иконы имеет специфические стилевые признаки барокко. Изобилие фитоморфных орнаментов в гравированных на левкасе и впоследствии позолоченных узоров омофора и живописно выполненных растительных орнаментах на ангельских ризах. Богатый декор одеяний контрастирует с лаконичным решением фона и возвышением трона Спасителя. Контрастные цвета и динамичные формы одеяний создают повышенную эмоциональность и, вместе с тем, нивелируют статичные позы архангелов.

Омофор Спасителя декорирован фитоморфным орнаментом и четырехконечными крестами греческого типа с закругленными поперечинами. Их средокрестия акцентированы изображением драгоценного камня, за завершениях поперечин изображены фитоморфные элементы, напоминающие пятилепестковые цветы. По параметру характера иконографического материала относим их к группе, сочетающей геометрическую и растительную орнаментацию. Крестообразные орнаментальные элементы на омофоре и митре Христа трактованы с использованием гравировки по левкасу и последующей позолоты, в аналогичной манере выполнены кресты на одеяниях архангелов.

Анализируя кресты на омофоре, как сложные орнаментальные элементы, относим их к группе геометрически трактованных. Они представляют собой гетерогенные симметричные мотивы (Селивачев). В композиции омофора кресты играют роль центрального орнаментального мотива, фитоморфный орнамент – разделяющего, а декор каймы обрамляющего элемента.

Крестообразные элементы на одеяниях ангелов по форме относятся к греческому типу с укороченной средней поперечиной; по характеру иконографического материала они занимают группу крестов

без изображений и орнаментации; выполнены они в технике гравировки по левкасу с последующей позолотой. Рассматривая декор одеяний архангелов как орнаментальные элементы, отнесем их к группе геометрически трактованных однородных симметричных мотивов (Селивачев), играющих роль центральных композиционных элементов.

Выводы

Спасо-Преображенский собор в с. Большие Сорочинцы представляет собой яркий пример позднего украинского барокко. Архитектура, декор фасада собора, интерьер и иконостас объединены единой образительной концепцией, выражающей идею сопоставления фаворского света и бренной земной жизни. Иконостас собора состоит из трех частей, имеющих отдельную тематику, но объединенных общей богословской программой. В основе композиционно-структурной схемы иконостаса лежит крест, вертикаль которого образована линией, проходящей по оси царских врат, горизонталь – праздничным ярусом икон. В геометрическом центре иконостаса располагается сюжет “Тайной вечери”, что было призвано подчеркнуть еврихаристический подтекст этой сцены.

В плане иконостаса отсутствует “красная линия”: боковые части выступают вперед и соединяются с центром под острым углом. Впечатление динамики усиливается контрастным сопоставлением значительных по размеру икон наместного и деисусового чинов и небольших овальных изображений праздничного и пророческого чинов. Праздничный, деисусный и пророческий чины расположены на дугообразных линиях, а форма икон, подчиняющаяся динамике композиции иконостаса, приобретает достаточно нестандартные очертания.

В колористическом решении иконостаса доминирует золотой цвет, подчеркнутый акцентами красных, зеленых, охристых одеяний святых. Выполненный в голубоватых тонах карниз акцентирует линии ярусов иконостаса и подчеркивает его динамичную тектонику.

Применение методов систематизации, взятых из сферы декоративного искусства (работы В. Свентицкой, М. Станкевича, М. Селивачева), на материале иконостаса из с. Большие Сорочинцы позволяет констатировать, что крест чаще всего используется в качестве композиционно-структурной схемы произведений. Как правило, используется прямой греческой крест, в средокрестии которого размещаются значимые элементы (Евангелие, благословляющая рука, нагрудный крест, атрибут). В ряде случаев акцентируется вертикальная или горизонтальная ось структурной схемы композиции, встречаются также варианты сочетаний диагонального (андреевского) креста с прямым.

В этом иконостасе крест часто встречается в роли атрибута; это, как правило, римские по форме кресты, без изображений и орнамента, трактованные живописно или графически; изредка применяется позолота в сочетании с использованием графического контура. Крест как орнаментальный элемент, используется сравнительно редко. В орнаментации встречаются греческие. Андреевские и восьмиконечные

православные кресты, фигурирующие, как правило, в качестве орнаментальных элементов декора иерейских риз. Крестообразные орнаментальные элементы в большинстве случаев выполнялись графически, изредка с применением гравировки по левкасу и позолоты. Сравнительно редкое использование креста в качестве орнаментального элемента отвечает духу позднего украинского барокко с его предпочтением фитоморфной орнаментики фона и одеяний.

С точки зрения параметра формы чаще всего встречается римский тип креста с удлиненной вертикальной поперечиной, реже используется греческий крест. Исходя из параметра иконографического материала, чаще всего встречаются кресты без изображений и орнамента, изредка используется сочетание геометрических и растительных элементов. Кресты с фигуративными мотивами в рассмотренных произведениях отсутствуют. По параметру характера трактовки наиболее обширной группой является кресты, выполненные графично, им несколько уступают по количеству живописно трактованные кресты, реже встречаются изображения с применением позолоты и гравировки по левкасу.

Исследование показало, что приемы типологизации из сферы декоративного искусства подходят для анализа произведений сакральной живописи и позволяют систематизировать вариации трактовки мотива креста, а также открывают возможности определения характерных особенностей применения мотива креста в региональных школах. С другой стороны, исследование показывает, что образцы сакрального искусства позднего барокко не совсем подходят для апробации данного метода, так как крест в качестве орнаментального элемента встречается в них сравнительно редко.

Литература:

1. Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства / Айналов Д.В. - СПб., 1900.
2. Дорофійенко І., Міляєва Л., Рутковська О. / Сорочинський іконостас: Альбом / Дорофійенко І., Міляєва Л., Рутковська О. – К.: Родовід, 2010.
3. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. / Жолтовський П. М. - К., 1983.
4. Іванчо І. Ікона і літургія / пер. с угорськ. о.Л.Пушкеш / Іванчо І. – Львів: Свічадо, 2009.
5. Кондаков Н.П. Русская икона / Кондаков Н.П. - Прага, 1928-1933.
6. Кривавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О. Українське мистецтво. Навч. посіб. / Кривавич Д.П., Овсійчук В.А., Черепанова С.О.: у 3 ч. – Львів: Світ, 2004.-Ч.2.
7. Логвин Г.Н. По Україні / Логвин Г.Н. - К., 1960.
8. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Рыбаков Б.А. - М.: София, Гелиос. 2002.
9. Селівачев М.Р. Лексикон української орнаментики / Селівачев М.Р. - К.: Редакція вісника. “Ант”. - 2005 р.
10. Свенціцька В.І. Різблені ручні хрести XVII-XX ст. / Свенціцька В.І. - Львів, 1939.
11. Станкевич М. Українське художнє дерево XVI-XX ст. / Станкевич М. - Львів, 2002.
12. Степовік Д. Історія української ікони X-XX ст. / Степовік Д. - К. - Либідь, 2008.
13. Топоров В.Н. Крест / Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 т. Т. II / Топоров В.Н. – М, 1992.